DIBUJAR ES SER HUMANO

El dibujo está en todas partes. Estamos rodeados por él -está cosido en la trama y urdimbre de nuestras vidas: lo practicamos como una de nuestras experiencias más tempranas siendo escolares, y como padres atesoramos como ninguna otra cosa los dibujos hechos por nuestros hijos. La gente dibuja en todas partes del mundo; el dibujo puede ser incluso usado como un lenguaje visual global cuando falla la comunicación verbal. Como adultos lo usamos pragmáticamente para esbozar nuestros propios mapas y planes, pero también lo usamos para soñar- haciendo garabatos y matachos. Usamos el dibujo para denotarnos a nosotros mismos, nuestra existencia dentro de una escena: en el contexto urbano, por ejemplo, el graffiti actúa como una forma de dibujo en el campo expandido. En efecto, el dibujo es parte de nuestra interrelación con nuestro ambiente físico, registrándolo y registrando sobre él, la presencia de lo humano. Es el medio a través del cual entendemos y planeamos, desciframos, y entramos en términos con nuestro entorno mientras dejamos marcas, huellas, o sombras para marcar nuestro paso. Pisadas en la nieve, vahos en la ventana, estelas de humo de un avión cruzando el cielo, líneas trazadas por un dedo en la arena –literalmente dibujamos sobre el mundo material. Dibujar es parte de lo que significa ser humano –en efecto, sería ridículo aplicar este enunciado a cualquier otro medio más especializado, como la pintura, la escultura, o el collage, pero de alguna manera aplicado al medio del dibujo, la idea resulta más fácil de asumir.

Considérense los dos principales aspectos del dibujo hoy. El primero es el discurso conceptual, teórico del dibujo, en el que la línea, como una marca abstracta,1 y su relación con el fondo gozan de una potencia simbólica que se remonta a los orígenes primitivos del medio. El dibujo nos interconecta con nuestros antecesores en un sentido mayor: está ahí en todas las huellas de la actividad y presencia humanas, desde las marcas neolíticas sobre las paredes de las cuevas hasta las líneas de los cables telefónicos. Todo puede ser visto como una forma de dibujo. Esta conceptualización reducida al grado cero del dibujo se relaciona muy directamente con el arte conceptual de los años 60 y 70 y sus muchos ramos. Esto en parte se debe a la atracción de la naturaleza tautológica del dibujo –el dibujo por siempre describe su propio hacerse en su *devenir*. En un sentido, el dibujo no es nada más que esto, y en su eterna incompletud siempre revalida la imperfección y la incompletud.

Luego está aquel otro aspecto, elaboradamente culto del dibujo, no basado en un entendimiento filosófico o teórico de lo que el dibujo es en sí mismo, sino en las áreas de la experiencia humana con las que el dibujo ha llegado a ser asociado: la intimidad, la informalidad, la autenticidad (o por lo menos con la auténtica inautenticidad), la inmediatez, la subjetividad, la historia, la memoria, la narrativa. Podemos tener un entendimiento muy ligero de lo que el dibujo es, no importa el fondo, o si han sido utilizados el lápiz, la pluma o el pincel. El dibujo es un sentimiento, una actitud que se traiciona en su manipulación tanto como en los materiales que se utilizan.

La escritura teórica reciente acerca del dibujo tiende a concentrarse en la naturaleza conceptual y procesal del medio y por lo tanto ignora una tendencia narrativa, asociativa y subjetiva muy prevaleciente en el dibujo contemporáneo. Es necesario, sin embargo, explorar más allá de las cualidades ontológicas primeras del dibujo para mirar otras razones de la ascendencia reciente del dibujo. Descrito crudamente, el arte contemporáneo actualmente sigue dos trayectorias principales: la post-conceptual y la neo-romántica. Decisivamente, es dentro del campo del dibujo que las tensiones y contradicciones inherentes a estas dos direcciones son intrigadamente desplegadas.

1 He decidido no involucrarme en discusiones con respecto a las diferencias entre la marca, la mancha, el signo, o la escritura. Con respecto a esta discusión, los lectores deberían mirar los textos de Benjamin y Newman citados más adelante.

LA ESCENA PRIMORDIAL DEL DIBUJO

El dibujo tiene un carácter primordial y elemental: goza de un estatus mítico como la forma más temprana e inmediata de producción de imagen. La idea y ejecución del dibujo ha permanecido intacta por miles de años –como tal es una actividad que nos conecta directamente en línea continua con el primer humano que alguna vez esbozó en la tierra o rayó en la pared de una cueva. El dibujo siempre se ha asociado con la magia desde que los humanos por primera vez representaron a los animales de los que dependían para su supervivencia. Pablo Picasso podría haber estado hablando específicamente del dibujo cuando describió el arte como una "forma de magia, diseñado como un mediador entre este mundo extraño y hostil y nosotros, una manera de tomar el poder dándole forma a nuestros temores así como a nuestros deseos…"2 Todavía prevalece la idea de describir el dibujo como mágico: para un niño pequeño, la habilidad de conjurar instantáneamente la imagen de algo (una versión de la mamá en figura de palitos, un árbol de chupeta) a voluntad es milagrosa. Con el dibujo, nunca perdemos ese sentido de asombro.

Las cualidades primordiales del dibujo también son conjuradas a través de la simplicidad y pureza de la hoja de papel en blanco, mientras que el acto de dibujar por sí mismo demuestra honestidad y transparencia –todas las marcas y pistas, deliberadas o no, están ahí perpetuamente para ser vistas por todos. Cualquier borradura o intento de cambiar la línea a medio camino es obvio –el dibujo es una forma que carga con sus equivocaciones en la manga. La pintura al óleo, en contraste, es un arte de adición y ocultación. Es posible hacer una pintura completamente distinta sobre otra. El dibujo es improvisado y está siempre en movimiento, en el sentido de que puede proceder hasta el infinito sin cerramiento o conclusión, continuamente haciendo parte de un proceso que nunca acaba. Las convenciones de la pintura exigen que cada parte del lienzo delimitado por el marco esté cubierto de pintura, organizada compositivamente al servicio de la totalidad. Así como los límites de la pintura están determinados por el marco, el acto de la pintura conlleva el sentido de que puede lograr completud y cierre.

Mientras la pintura oscurece completamente su fondo, creando la ilusión de que éste no está ahí en absoluto, el dibujo goza de una relación muy diferente con su soporte. El fondo blanco, según el historiador de arte Norman Bryson, actúa como una reserva, un espacio en blanco, del cual la imagen emerge, estando este espacio blanco "perceptivamente presente pero conceptualmente ausente."3 La reserva por lo tanto funciona como un instrumento para mantener a raya el deseo de una estructura, composición y totalidad obvias, que son las fuerzas a las que está sometida la pintura. Mientras un lápiz se mueve alrededor del papel, su paso es local y está confinado; liberado de la necesidad de considerar la totalidad, puede responder inmediatamente a "donde la mano está ahora *in praesentia*."4 En el ensayo "La pintura, o Signos y Marcas" (1917), Walter Benjamin expresa una idea relacionada cuando observa que la línea gráfica está definida en contraste con el área, que es tanto visual como metafísica.5 Como dice Benjamin, "La línea gráfica demarca el área y así la define adhiriéndose a ella como su fondo. A la inversa, la línea gráfica sólo puede existir sobre este fondo, de manera que un dibujo que haya cubierto completamente su fondo dejaría de ser un dibujo… La línea gráfica confiere una identidad sobre su fondo. La identidad del fondo de un dibujo es bien diferente de aquella de la superficie blanca sobre la que está inscrito… El dibujo puro

---

2 Collier, Graham, *Form, Space and Vision* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1963), 2
3 Bryson, Norman, "A walk for a walk´s sake," en *The Stage of Drawing: Gesture and Act* (London and New York: Tate Publishing and The Drawing Center, 2003), 151
4 Ibid.
5 Benjamin, Walter, *Selected Writings, Volume I* (Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1966), 83

no alterará la significativa función gráfica de su fondo al 'dejarlo en blanco' como un fondo blanco."6

Al definir la diferencia entre la pintura y el dibujo, según la lógica de Benjamin, la acuarela se ubica firmemente entre los dos. Como dice Benjamin, "La única instancia en que el color y la línea coinciden es en la acuarela, en la cual los delineamientos del lápiz son visibles y la pintura se aplica con transparencia. En ese caso se conserva el fondo, a pesar de estar coloreado."7 En otro texto corto, "La pintura y las artes gráficas" (1917), Benjamin llama la atención sobre una gran diferencia entre la pintura y el dibujo, basado en la manera como funcionan físicamente los dibujos dentro del mundo y cómo los experimentamos. Él anota que las pinturas exigen ser observadas verticalmente, mientras los dibujos han de ser observados planos,8 y sugiere que observar los dibujos de los niños verticalmente "entra en conflicto con su significado interno…"9 Él continúa: "Vemos aquí un profundo problema del arte y sus raíces míticas. Podríamos decir que hay dos secciones (cortes) a través de la sustancia del mundo: el corte longitudinal de la pintura y el corte transversal de ciertas piezas del arte gráfico. El corte longitudinal parece representacional; de alguna manera contiene los objetos. El corte transversal parece simbólico; contiene signos."10 Benjamin concluye (como algunos otros observadores y teóricos también) que el dibujo existe en otro nivel dentro de la psique humana –es un lugar para los signos mediante el cual mapeamos el mundo físico, pero es en sí mismo el signo preeminente del ser. Por lo tanto, el dibujo *no* es una ventana al mundo, sino un instrumento para entender nuestro sitio dentro del universo.
El artista favorito de Benjamin, Paul Klee, entendió esta relación compleja entre la línea, el sitio, el espacio y la poética del descubrimiento que están localizados en el dibujo. Su ahora famoso comentario introductorio de *El cuaderno pedagógico* (1925) dilucida su percepción del dibujo como "Una línea activa de paseo, moviéndose libremente, sin una meta. Una caminata por sí misma. El agente de movilidad es un punto, cambiando su posición hacia adelante."11 El *cuaderno* conecta el dibujo con todos los fenómenos físicos del mundo. Klee usó la relación funcional del hueso y el músculo, el flujo sanguíneo, las cascadas, el vuelo de los pájaros, el movimiento de las mareas como ejemplos de "movimiento lineal coordinado."12

El dibujo tiene una agudeza inherente. El escritor Michael Newman señala que el dibujo solamente de manera ligera toca sus superficies, que cada trazo es un signo de retirada, de partida –a diferencia de la pintura, que cubre su superficie y cuyo momento de hacerse está escondido. Como lo plantea Newman, "El dibujo, con cada trazo, revalida el deseo y la pérdida. Su modo peculiar de ser se ubica entre la retirada del rastro en la marca y la presencia de la idea que prefigura."13 Algunos artistas contemporáneos continúan fascinados por esta habilidad innata del dibujo para sugerir pérdida.

Las consideraciones acerca de las relaciones entre el dibujo y tiempo y espacio, ser y devenir, figura y fondo, y completud e incompletud consistentemente han llevado a los artistas a ver el dibujo como un arte de proceso que resuena con la práctica de vanguardia en Norteamérica y Europa, primero en términos de expresionismo abstracto, pero luego en términos de minimalismo y conceptualismo. El arte de mediados del siglo XX desafió la propia naturaleza del objeto mismo de

6 Ibid., 84
7 Ibid., 85
8 Benjamin, Walter, "Painting and the graphic arts," en *Selected Writings, Volume I*, op. cit., 82
9 Ibid.
10 Ibid.
11 Klee, Paul, *The Pedagogical Sketchbook* (London: Faber and Faber, 1925), 16
12 Moholy-Nagy, Civil, Ibid., 63
13 Newman, Michael, " The Marks, Traces, and Gestures of Drawing," in *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, op. cit., 95

arte, derribó las nociones de completud y fracaso, y vio la emergencia del performance y el arte del cuerpo. En este entorno, el dibujo se vio naturalmente favorecido por los artistas que apreciaron su naturaleza transparente y reveladora, así como el hecho de servía como el registro inmediato de un acto. Estos artistas respondieron al dibujo por su condición directa; en su actualidad y presencialidad, el dibujo se alió filosóficamente a la fenomenología de la escultura minimalista, así como al arte de proceso. En una famosa entrevista, Richard Serra dice, "Cualquier cosa que se pueda proyectar como expresiva en términos de dibujo –ideas, metáforas, emociones, estructuras de lenguaje- resulta del acto de hacer."14 Los artistas que fueron hábiles para desafiar las cualidades materiales y sustantivas de la pieza de arte apreciaron esta cualidad tautológica o solipsista del dibujo, su eterna incompletud, o el hecho de que tan perfectamente encarnaba o registraba las acciones del artista.

Los dibujos de Sol LeWitt de los años 60 muestran precisión matemática en su ejecución, demostrando su noción de la idea como la máquina que produce arte, pero al mismo tiempo, sus composiciones son hechas a mano. LeWitt con frecuencia consideraba que sus planos finales (monteas), con sus borrones y cálculos visibles, eran sus trabajos más exitosos. Nuevamente, el proceso del acto del dibujo adopta muchas formas. En el caso de LeWitt (aunque él nunca se alió formalmente al conceptualismo como un movimiento), la escogencia del dibujo como un medio principal conlleva los aspectos ascéticos, incluso puritanos y anti-decadentes del conceptualismo. La crítica Bernice Rose describe la meta del arte conceptual como "la ambición de volver a las raíces de la experiencia, de recrear la experiencia primaria de la simbolización no contaminada por las actitudes adheridas a los modos visuales tradicionales, sean representacionales o abstractos."15 El dibujo es el medio perfecto para esta búsqueda –puro, incontaminado, humilde, directo, anti-monumental, y a veces cercano a constituir el santo grial del objeto desmaterializado.

En 1966 Mel Bochner organizó una exhibición en el School of Visual Arts en Nueva York llamado "Planos y otras cosas visibles sobre papel no necesariamente concebidas para ser vistas como arte." Para esta exposición, pidió prestados numerosos dibujos y otros trabajos sobre papel que de otra manera no hubieran sido descritos necesariamente como "arte". La exhibición incluía no sólo planos y proyectos de LeWitt, sino también una factura de un proveedor de Donald Judd, una partitura de John Cage, unos cálculos matemáticos, y una página de la *Scientific American*. Bochner fotocopió cada una de estas piezas de papel efímero y luego las presentó en fólderes anillados, ubicados en bases de escultura. Los visitantes tenían que negociar su revisión del material presentado y era asunto de ellos tratar de ubicar exactamente dónde se encontraba el arte –¿estaba en las páginas inauténticas de dibujos fotocopiados, o en el mismo concepto o idea de la propia exposición? "Planos…" es frecuentemente acreditada como la primera exposición de arte conceptual, un hecho que coloca al dibujo en el centro de esta deconstrucción tanto del objeto de arte como de la propia práctica exhibitiva. Pero la exposición también marca el momento en que el dibujo tomó la forma del ready-made de papel (la cuenta de Judd, por ejemplo). Además representa el momento en que la tecnología (fotocopia) le permitió al dibujo una manera fácil de perder su autenticidad como trabajo de arte.

EL MUNDO ENTERO ES UN DIBUJO

El interés en el proceso y la incompletud en la práctica escultural durante los 60 le permitieron al dibujo participar en las exploraciones posminimalistas de los encuentros del artista entre su cuerpo

---

14 Citado en Hoptman, Laura, "Drawing is a noun," in *Drawing Now: Eight Propositions* (New York: Museum of Modern Art, 2002), 11
15 Citado en Godfrey, Tony, Conceptual Art (London: Phaidon Press Limited, 1998), 93

y el mundo real, en el arte del cuerpo, el performance, o el land art. El dibujo, así como la escultura, no fue sólo un medio apropiado ya fuera como herramienta o como resultado de estas exploraciones del proceso o la acción. Más bien, fue el dibujo mismo, con sus cualidades inherentes de provisionalidad y proceso, así como su naturaleza tautológica y mental, que ofreció un modelo de cómo el arte mismo debía ser conducido. Abordando su trabajo como una serie de experimentos o procesos de pensamiento extendidos, la obra entera de Bruce Nauman puede ser vista como una forma de dibujo. Sea que los resultados aparezcan en video, cine, escultura o gráfica –o dibujos por sí mismos- sus trabajos son todos dibujo en el sentido de que son el resultado (y documentación) de sus varios experimentos con materiales, espacio y lenguaje. La importancia del dibujo en la práctica general de Nauman se demuestra por el hecho de que con frecuencia él realizará dibujos basados en una escultura "completada" para analizar lo que ha funcionado o no, invirtiendo así la noción común del dibujo como medio preparatorio.

Al mismo tiempo, Nauman invierte ideas acerca del momento en que un trabajo está "terminado" o acerca del que debería ser el medio adecuado para un trabajo terminado. Las películas tempranas de Nauman (por ejemplo, *Rebotando dos pelotas entre el suelo y el cielorraso con ritmos cambiantes*, 1967-68), en las que juguetea en el espacio y tiempo con objetos en el estudio, actúan como ilustraciones perfectas de la visión de Klee del mundo como un sitio activo del dibujo. Más literalmente, en sus varias películas de *Art make-up*, también realizadas entre 1967-68, Nauman usa su cara como si fuera una hoja de papel en blanco. En la video-instalación *Mapping the studio I (Fat chance John Cage)*, 2002, él utiliza las extravagancias en tiempo real de un gato y un ratón para crear un dibujo espacial azaroso en el video. Definitivamente, la ubicación que hace Nauman del dibujo en igual medida con otros medios ha tenido una profunda influencia sobre artistas más jóvenes que presentan el dibujo como parte integrada de una práctica multimedial en una gran variedad de emplazamientos.

El land art es inevitablemente dibujo. *A line made by Walking* (1967) de Richard Long, es un dibujo hecho caminando sobre la faz de la tierra. La idea es simplemente "caminar hacia adelante y de vuelta hasta que el pasto quede trillado en una línea evidente."16 Éste y otros trabajos del mismo período asumen un aspecto extrañamente arcaico, mientras las intervenciones del artista revelan a la tierra como una superficie o fondo para ser marcada, grabada, y hendida por el cuerpo como instrumento de dibujo, asumiendo el rol del lápiz o la pluma. *A line made by walking* de Long sugiere que todos somos artistas cuando caminamos, y desde este punto, sólo hay un paso corto para entender el movimiento del cuerpo como el dibujo de líneas invisibles en el espacio. De hecho, este trabajo propone que nuestras vidas son una serie de mapas de líneas entre puntos mientras nos movemos desde el punto A al punto B a través de un área dada. Los artistas contemporáneos continúan explorando el dibujo en este contexto expansivo y físico, transfiriendo las metodologías del land art a la esfera urbana, vertiendo la forma de su romanticismo latente.

Por lo demás, el land art fue siempre acerca del poder –los dibujos de Long dependían de la sensación de que él podía actuar en y sobre el paisaje dejando una marca sobre él, no importa cuán temporal lo fuera. Los dibujos de Gabriel Orozco son frecuentemente basados en materiales encontrados producidos dentro de la matriz de la vida global. Él pinta o dibuja sobre tiquetes de avión, pasabordos o cheques, sus características formas y diseños. Aunque Orozco utiliza la fotografía, la escultura, la instalación, el video y el dibujo, como Nauman, él asume todo su trabajo como una forma de dibujo. Esto es porque su metodología está tan basada en fenómenos físicos observables y su relación con los procesos de pensamiento. Como dice Orozco, su trabajo es "acerca de la concentración, la intención, y los caminos del pensamiento: el flujo de la totalidad en nuestra percepción, la fragmentación del 'río de los fenómenos.'"17 Por ejemplo, un temprano

16 Ibid.

dibujo/fotografía de Orozco muestra los patrones acuosos representados por las huellas de su bicicleta pasando por un charco. Orozco quiere que veamos el mundo de un modo diferente como resultado de encontrarnos con su arte. La proximidad del dibujo con el pensamiento está siempre presente en su significado; como señala el crítico de arte Jean Fisher, "el acto de dibujar hace posible la identidad mágica entre el pensamiento y la acción, ya que dibujar es el medio más rápido y puede por lo tanto proteger la intensidad del pensamiento. Dibujar nunca es una trascripción del pensamiento (en el sentido de la escritura) sino más bien una formulación o elaboración del pensamiento mismo en el instante mismo en que se traduce a sí mismo en imagen."18 En los dibujos de Francis Alÿs, por ejemplo, con frecuencia realizados en papel calco pegado con cinta de enmascarar, la conexión entre el dibujo y el pensamiento se hace explícita: sugiere las cualidades intangibles, mutantes, dubitativas y fugaces de ambos.

ESTATUS

Históricamente dentro de la práctica artística occidental, el dibujo era considerado como una parte esencial del entrenamiento para cualquier pintor o escultor. Siempre era la herramienta más básica para el artista, un medio para pensar durante el proceso y para preparar de antemano trabajos finales de escultura y pintura. Como lo planteó el escultor Henry Moore, "el dibujo es un medio para encontrar el camino entre las cosas, y una manera de experimentar, más rápidamente de lo que lo permite la escultura, ciertos intentos y ensayos."19 Pero el estatus del medio siempre ha sido problemático, dada su servilidad a las artes de la pintura y la escultura, así como su asociación con lo preparatorio y lo incompleto. Sin embargo, en tanto medio reconocido como la fundación de todas las técnicas y prácticas estéticas, el dibujo también ha sido altamente apreciado. Durante el Renacimiento, el término italiano *disegno* vino a significar el acto de darle cuerpo a la idea creativa usando la línea, en oposición a la utilización del color. Esta noción tenía una dimensión espiritual (el dibujo siempre ha tenido una cualidad milagrosa inherente). Leonardo da Vinci creía que era una manifestación de lo divino, en tanto que proporcionaba un simulacro de las creaciones de Dios, así como a la vez una ciencia. Además, el acto del dibujo era la manera más práctica para los artistas aprender a partir de los yesos copiados de esculturas clásicas. En la Florencia del siglo XV, las reuniones informales organizadas por los artistas para estudiar modelos antiguos rápidamente se desarrollaron como escuelas y academias, donde los dibujos de los ex estudiantes como Miguel Ángel, Donatello, Masaccio y Uccello se conservaron como modelos para los nuevos que llegaron. Desde el siglo XVI en adelante, numerosos manuales establecieron las reglas para dibujar basados en un conjunto de preceptos acordados y dieron información acerca de la anatomía, la proporción, la perspectiva y la geometría, los principios básicos que nosotros en Occidente (y con el tiempo, globalmente) generalmente usamos y a los cuales estuvimos adheridos hasta bien entrado el siglo XIX.

Mientras la mayoría de los artistas desde el Renacimiento practicaron, apreciaron y reconocieron las cualidades especiales del dibujo en contraste a aquellas de la pintura y la escultura, el resurgimiento actual del dibujo en años recientes es tal vez el primer momento en la historia en el que los artistas pueden optar por el dibujo como su medio principal, confiados en el conocimiento de que su trabajo no sufrirá en su estatus como condición. Las tendencias a desmontar las jerarquías que han sido una de las consecuencias de la práctica de la vanguardia de los últimos cincuenta años, así como el performance y el arte conceptual de los años 60, y más recientemente el ascenso del video y la

---

17 Birnbaum, Daniel, "A Thousand Words: Gabriel Orozco Talks about His Recent Films," *Artforum*, Summer 1998, 115
18 Fisher, Jean, *On Drawing, The Stage of Drawing, Gesture and Act*, op. cit., 221-222
19 Lambert, Susan, *Drawing, Technique and Purpose* (London: Victoria and Albert Museum, 1984), 77

fotografía dentro del mercado internacional del arte, han permitido al dibujo seguir la oleada para encontrar su momento de iluminación. Las ferias de arte y las bienales en los años 90 fueron notables por la preponderancia del video y la fotografía. En los últimos dos años, sin embargo, y particularmente en los Estados Unidos, la situación ha cambiado marcadamente a favor del dibujo. Tanto en la bienal del Whitney del 2004 (Whitney Museum of American Art, New York) como la Carnegie International del mismo año (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pensilvania) se concentraron notablemente en el dibujo, con un gran número de presentaciones de artistas que trabajan en este medio.

El dibujo se puso perceptiblemente en primer plano alrededor de 1995 cuando artistas como Raymond Pettibon, Jockum Nordström, Toba Khedoori y Paul Noble se volvieron más ampliamente conocidos y apreciados, específicamente escogiendo el dibujo como su medio principal. Al mismo tiempo, otros artistas que eran principalmente pintores, como John Currin, Marlene Dumas y Michael Borremans, pusieron en primer plano el rol y la importancia del dibujo dentro de sus prácticas artísticas. En el caso de Dumas, el dibujo siempre ha ocupado un importante lugar en sus exposiciones, siendo la yuxtaposición entre la forma más acabada y "desarrollada" de la pintura y la inmediatez del dibujo un elemento esencial en la presentación de su trabajo. En otros casos, artistas como Elizabeth Peyton y Katharina Wulff han diluido aun más las distinciones entre dibujo y pintura, transfiriendo algo de la fragilidad e inmediatez del dibujo en su pintura, usando pintura aguada o combinando los medios para dejar el fondo blanco sin cubrir, así ganando un sensación mayor de inmediatez y correspondencia a partir de un medio asociado frecuentemente con consumación y pesadez.

EL RETORNO DE LO REPRIMIDO

¿Por qué es ahora el momento del dibujo? Porque el dibujo ofrece a los artistas la libertad, como un remanso que no se ha acabado de considerar ni de teorizar, de explorar ciertos aspectos de la creatividad que hasta ahora han sido reprimidos o se han pasado por alto. Pero cuando el dibujo empezó a emerger autónomamente a mediados de los años 90, también era el medio perfecto que contrastaba con el tipo de arte que lo precedió. Hacia 1990, las exposiciones contemporáneas eran dominadas por una forma de monumentalismo, una que irónicamente pregonaba la deconstrucción del monumento y que sin embargo imitaba la misma hambre de espacio, poder y teatralidad. Esto se experimentaba no sólo en trabajos individuales, sino también en el concepto y diseño de las exposiciones que respondían al trabajo con instalaciones del tamaño de la sala, confrontando al visitante con una serie de experiencias excesivas que con frecuencia resultaban físicamente abrumadoras. Sobre este escenario llegó la silenciosa revolución del dibujo.

Nunca nadie decretó que el dibujo había muerto, como dijeron de la pintura los críticos, curadores y artistas. ¿Fue esto porque el dibujo era tan insignificante que no valía la pena mencionarlo, o de hecho porque ya se pensaba que estaba muerto? La pintura se convirtió en el medio que durante los 90 asumió su propio *revival*. Lo hizo diciéndole adiós a la hegemonía del arte de instalación, posicionándose a sí misma, bajo la égida de Gerhard Richter, como un medio indiciariamente complejo, de forma solipsista haciendo referencia a su propia historia, y comparándose constantemente con su antigua némesis –la fotografía. Luc Tuymans, Marlene Dumas, Michael Borremans, y Wilhelm Sasnal, para nombrar unos pocos, han revigorizado a la pintura de este modo. En la estela de esta corriente siguió su tímido hermano, el dibujo, llegando sin ningún tipo de justificación o permiso. El dibujo nunca había sido ampliamente teorizado por sí mismo, permitiéndole al campo abrirse para que los artistas hicieran de él lo que quisieran. Otra razón por la cual el dibujo se hizo popular entre los artistas contemporáneos en los 90 fue la desenvoltura con la que podía ser logrado. Era un tipo de arte que uno podía hacer en un dormitorio, arte que se podía

hacer de forma económica en la metrópolis, donde los espacios de los estudios eran cada vez más costosos. El dibujo no requiere de ayudantes, ni de elaborada fabricación, ni de negociaciones con otros, como sí lo requieren la instalación, la fotografía, o incluso la pintura (por lo menos la monumental). Todo lo que el dibujo requiere es imaginación, creatividad, y habilidad.

Muchos artistas actualmente exploran las cualidades especiales que más frecuentemente se asocian con el dibujo: su potencial narrativo y anecdótico, su subjetividad inherente, sus inclinaciones hacia lo popular y vernáculo. Los artistas han encontrado un refugio alejándose de los rigores del conceptualismo, el posestructuralismo y la teoría crítica. Por lo tanto ha habido una explosión del dibujo basado en la estética de un retorno aparente a la expresión de la emoción, la experiencia y el sentimiento o en la reinversión distintiva de la voz única de autor. Quizás debido específicamente a la invisibilidad crítica y teórica del dibujo durante los 80, y su consecuente y prolongado estatus de humildad, constituyó el terreno para que los artistas exploraran las hasta entonces reprimidas nociones de autenticidad y expresión, narrativa, lo indómito y lo irracional.

De otra mano, la fotografía –el medio que a su llegada había amenazado con hacer redundante el dibujo, así como la pintura –desde los 60 se había convertido en el nexo de todos los debates críticos y teóricos acerca de la naturaleza de la representación y de la condición de la modernidad. La fotografía había sido una herramienta central en la práctica artística conceptual y posconceptual. Pero el dibujo no recibió tal atención –sus raíces tal vez eran tan evidentemente arcaicas que hacían irrelevante su relación con el arte y la vida contemporáneos. Así las relativas oscuridad e irrelevancia del dibujo significaban que era el medio y el pretexto perfecto para los artistas que querían explorar los asuntos asociados con el dibujo, tales como la narrativa, la subjetividad y la autenticidad. Todas éstas habían estado reprimidas bajo la influencia del escepticismo posestructuralista, el cual dudaba de la posibilidad de cualquier consenso humanista en relación a la expresión o el propósito.

Como parte de este retorno, la narrativa y las asociaciones con lo literario han sido motores muy poderosos para el retorno del dibujo (Kara Walker, Raymond Pettibon, Paul Noble). El dibujo siempre ha estado estrechamente ligado con el contar historias: desde los libros ilustrados de la infancia hasta las caricaturas y los comics. Estos artistas han usado el dibujo para transmitir la sensación de una voz de narrador, sugiriendo una subjetividad particular, así como conjurando el mundo de la imaginación de una forma que no puede hacerlo ni la fotografía ni la pintura. A finales del siglo XVIII y en el XIX, cuando el dibujo fue liberado de su rol como rígido depositario de normas y tradiciones con el advenimiento del romanticismo, sus cualidades de inmediatez e intimidad lo propusieron como el medio más apropiado para que los artistas expresaran sus ideas de libertad y disidencia, deseo, temor y desorden. Los dibujos de Henry Fuseli, por ejemplo, evocan un territorio sombrío, sugestivamente sádico, aún más oscuro y siniestro que sus propias pinturas, y las líneas incisivas de William Blake empatan con su propio espíritu ferozmente independiente. La honestidad inherente a la línea dibujada la convierte en el mejor vehículo para la voz disidente. Estos artistas usaron el dibujo como medio para crear un mundo de imaginación, un lugar de alteridad y oposición a las normas de comportamiento, tradición y religión establecidas.

El actual retorno del dibujo tiene fuertes vínculos con una resurgencia del romanticismo dentro de la práctica del arte contemporáneo. Como precursor del surrealismo, el romanticismo debería ser visto como un valioso depositario de ideas culturales y políticas poderosas y todavía relevantes, así como la libertad, lo sublime, y el desencadenamiento de la emoción y la intuición. Muchos de estos temas están gozando de renovado interés entre los artistas más jóvenes. El idealismo inherente al romanticismo es parte de su atractivo; como lo describe el novelista Carlos Fuentes, el romanticismo es “el último gran movimiento europeo que abarca toda la cultura”, pregonando “un retorno a la integridad del hombre, a la unidad del origen, que ha sido fracturada por la historia de la

ambición, la opresión, y la alienación."20 La evidencia de la importancia del romanticismo para el dibujo contemporáneo se encuentra no sólo en la exploración de lo sublime (Hammwöhner, Novoa, Serse), sino en aspectos asociados al romanticismo, tales como exploraciones sobre la identidad nacional, el misticismo, el mito y la leyenda. Estos han surgido en Europa en los 90 mientras las naciones han revaluado versiones populares del romanticismo y la cultura teutónica dentro de la recién reunida Europa poscomunista, en la que el romanticismo ha resultado ser el paraguas en la exploraciones sobre lo popular, lo folklórico y el kitsch así como de los artefactos anónimos encontrados. Desde la revolución del terciopelo de 1989, los artistas europeos frecuentemente han vuelto a sus tradiciones culturales nativas buscando motivos y narrativas de las raíces primarias de su cultura, explorando la historia y la memoria individual y colectiva. Sorprendentemente, la Edad Media se ha vuelto la fuente de un estilo gráfico particular, una forma de *revival* del gótico europeo. Este estilo puede ser detectado en el trabajo de artistas que buscan encontrar un lenguaje estético que desafíe la hegemonía del modernismo (Wulff). De otra mano, un artista como Michael Borremans usa instrumentos surrealistas de distorsión y dislocación para crear un mundo misterioso y amenazante –el lado más oscuro del legado romántico. El dibujo entonces se convierte en vestigio de memoria de la escena representada, ella misma irredimiblemente encerrada en un pasado imperturbable e intocable.

El dibujo, con su ligera asociación con la libre expresión personal, es el medio a través del cual con frecuencia el pasado ha hablado de manera más clara y directa. A través de su historia temprana, el dibujo se conecta con una reprimida historia chamanística, atávica y pagana de la cultura europea, y nuevamente por su naturaleza tautológica de alguna manera encarna ese pasado mágico en su ontología. Sueños, deseos y fantasías irrefrenables se codean con impulsos burgueses del siglo XIX (Nordström); figuras fantásticas, ogros y silfos basados en leyendas y tradiciones (Arima). El dibujo es el lenguaje más adecuado para las nociones de revelación y liberación; en su inmediatez y capacidad de reserva y sigilo (un dibujo puede ser fácilmente enrollado o doblado y escondido) es el medio perfecto para transmitir la experiencia y la voz del Otro –de la mujer, del niño, del autodidacta, del esclavo, del preso, y el reprimido. Kara Walker usa el dibujo y el texto para evocar los pensamientos y sentimientos de sus temas históricos afro-americanos. Mientras los artistas han buscado nuevas narrativas y nuevas versiones de la historia, estas historias sociales han sido mejor expresadas a través de los códigos informales y anecdóticos del dibujo.

Los artistas han creado varios alter egos que actúan como autores ficticios o como coartadas para evitar acusaciones de ingenuidad en sus dibujos narrativos y expresivos, un gesto conducido por el continuado menosprecio de la narrativa dentro del arte como un artificio anti-modernista. Adoptando formas seudo-arcaicas del dibujo, jugando con nociones de historias privadas, y explorando aspectos de la propia cultura o historia que han sido pasados por alto o mal entendidos, los artistas han usado el dibujo para diluir la identidad del sujeto hablando a través del dibujo. Al mismo tiempo, estos artistas oscurecen la relación del tema con la cultura que se representa. El dibujo le permite al artista hablar, no con la voz de la autoridad, sino con la misma voz de la cultura a la que se alude o con una voz conscientemente subjetiva, sea a través de dibujos sutilmente infantiles, fantasías medievales, o anotaciones adolescentes. Por otra parte, el uso de coartadas y alter egos como instrumentos para transmitir autenticidad de experiencia han diluido las definiciones contrapuestas del yo y del Otro. En occidente, cuando los artistas escogen el dibujo como medio principal, lo hacen a veces motivados por un deseo de reconectarse con lo inculto, lo auténtico, y lo "primitivo."21 La crítica cultural Marianna Torgovnick llama a este sentido de demanda un "anhelo secular por lo sagrado, irónico pero anhelo de lo absoluto, individualista pero

---

20 Fuentes, Carlos, "Introduction," *The Diary of Frida Kahlo* (New York: Harry N. Abrams, 1998), 18

21 Lippard, Lucy, "Crossing into Uncommon Grounds," in May, Michael, and Metcalf, Eugene, eds., *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture* (Wasington, DC: Smithsonian Institution, 1994), 10

anhelo de la integridad de la comunidad, haciendo preguntas sin recibir respuestas, fragmentado pero anhelo de totalidad inmanente."22

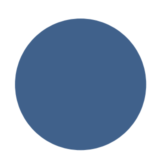
El dibujo proporciona el lugar y medio para esta reconexión con los aspectos de la cultura que con frecuencia fueron reprimidos bajo el alto modernismo. Los dibujos del Dr. Lakra, por ejemplo, un tatuador mexicano vuelto artista, encarnan los deseos enfrentados y chocados de diferentes comunidades e ideologías. Tatuando los cuerpos voluptuosos de las modelos semi-desnudas de las carátulas encontradas de los años 40 y 50, él cubre las figuras femeninas y sus entornos con imágenes que sugieren la liberación de fantasías góticas salvajes y abandonadas, combinado con la imaginería reservada de las pandillas latinas. Estos dibujos actúan como un campo de batalla entre culturas en competencia: la Norteamérica orientada hacia la celebridad, de imagen lustrosa y seudo-impecable representada por la modelo de portada, contrapuesta a los tatuajes que sugieren el desencadenamiento de sus propios deseos y emociones subjetivos y privados, a su vez contrapuestos a la imaginería sentimental y residualmente católica de una comunidad latina luchando por lograr notoriedad y reafirmarse a sí misma. Trabajando bajo un seudónimo, el artista asume la ambigüedad de su relación con el arte del tatuaje y el lenguaje y terreno subterráneos dentro de los cuales opera.

El lenguaje simbólico del Dr. Lakra refleja la prevalecencia de una vertiente del romanticismo contemporáneo tanto en Norte como en Suramérica: el gótico. Popular hermano del romanticismo, el gótico actúa limpiamente como un puente cultural y estético entre Europa y las Américas, más particularmente en los Estados Unidos. Continuamos experimentando el gótico americano en las películas y dramas de David Lynch y Gus van Sant, en las fotografías de William Eggleston, y en las novelas de Donna Tartt y Anne Rice. Los artistas norteamericanos se volvieron hacia la cultura vernácula en toda su multiplicidad como una fuente de contenido hacia finales de los 80 y comienzos de los 90 –artistas como Jim Shaw, Raymond Pettibon, Karen Kilimnik, y Jack Pierson explotaron una rica vena de vernácula americana que incluía la cultura del rock, memorabilia, sicodelia, fanzines, cine negro, comics, y cristianismo fundamentalista –de hecho, la gama completa de las vidas culturales de millones de adolescentes norteamericanos que crecían en los cómodos suburbios. El dibujo es por lo tanto el medio escogido por muchos de esos artistas para expresar esa sensación de angustia adolescente, no solamente porque el dibujo es el medio artístico del dormitorio, generando algo que casi podría ser catalogado como la escuela del "arte de la habitación", sino también porque el acto mismo de producción intensa de marcas sugiere la violencia, la rabia y la frustración reprimidas del hacedor, como en los dibujos de Mike Kelley o Raymond Pettibon, en los que el uso de tinta y pluma de alguna manera hablan de la posibilidad de herir.

En conclusión, el dibujo nos ofrece el rango más extraordinario de posibilidades: es un mapa del tiempo que registra las acciones del hacedor. Es, como lo dice Michael Newman, un registro de la "temporalidad vivida,"23 y en el sentido de que un dibujo es por esencia siempre incompleto. Una línea siempre sugiere una continuación hasta el infinito y así nos conecta con la eternidad. Un dibujo goza de vínculo directo con el pensamiento y con una idea en sí misma. Su propia naturaleza es inestable, igualmente balanceada entre la pura abstracción y la representación; su virtud es su fluidez. Un dibujo puede ser altamente controlado y delicado, un acto de homenaje, impregnado de memoria, historia o deseo personal, o puede ser automático, respondiendo a elementos irracionales o encuentros azarosos de materiales, moviéndose de nuevo de ser un instrumento de lo divino hacia algo por fuera de lo humano. Como lo observa Sibyl Moholy-Nagy en sus notas finales del

---

22 Citado en Lippard, Lucy, Ibid., 11
23 Newman, Michael, "The Marks, Traces, and Gestures of Drawing," in *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, op. cit., 96



Cuaderno pedagógico de Klee, “El punto, extendido hacia una curva gráfica, no puede entrar en reposo en la última página del *Cuaderno*. Urge que sea explorado más allá, tanto en el espacio como en el espíritu.”24 El dibujo armoniza con las necesidades del momento, permitiéndonos soñar un sueño interminable.

Emma Dexter
Introduction
Vitamin D.
Phaidon
London, 2005

---

24 Moholy-Nagy, Civil, en Klee, *The Pedagogical Sketchbook*, op. cit., 63